Nr. 14. Dnia 15-go lipca 1927 r. **Rok II.**

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zł.
kwartalnie..........................	. . 300 „
półrocznie..........................	. . 6.00 „
rocznie..........................	. . 12.00 „
Cena pojedynczego egz.	**. . 70 gr.**
Konto P. K. O. Poznań	**Nr. 208 081**

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 101.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Wiadomości urzędowe

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament piechoty

L. dz.: 17304/Piech. Muz.

Warszawa, dnia 24 czerwca 1927 **r.**

Egzamin dla podoficerów zawód, orkiestr.
Przesunięcie terminu.

Ze względu na koncentrację pułków piechoty w czasie ćwiczeń letnich przesuwam termin składania egzaminów dla podoficerów zawodowych orkiestrantów, zarządzonych Dz. Rozk. Nr. 22/26 poz. 230 i pismem Dep. Piech. L. 10100/Piech. Muz. do czasu powrotu pułków z koncentracji tj. do dnia 1 listopada br.

Ten ostateczny termin nie może być pod żadnym pozorem przekroczony.

SZEF DEPARTAMENTU PIECHOTY
w z.
Dzwonkowski
Pułkownik Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty

L. dz.: 1651Ś/ Piech. Muz.

Warszawa, dnia 28 czerwca 1927 r.

Renumeracja kapelmistrzów wypłata za gry.

Na zapytanie jednego z Panów Generałów Dców O. K. wyjaśniam, że aż do czasu ostatecznego rozstrzygnięcia przez M. S. Wojsk, sprawy pobierania przez kapelmistrzów renumeracyj wzgl. procentów od sum zarobionych przez orkiestry, można im wypłacać stosowne renumeracje w terminach według uznania dców pułków w wysokości nie wyższej niż 10 % ogólnej zarobionej przez orkiestrę sumy.

SZEF DEPARTAMENTU PIECHOTY
w z.
Dzwonkowski
Pułkownik Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament Piechoty

L. dz.: 13850 / Piech. Muz.

Warszawa, dnia 30 czerwca 1927 r.

Ogólnopolski konkurs orkiestr wojskowych
Odwołanie.

Na zapytanie jednego z Panów Generałów Dców O. Iv. wyjaśniam, że odstąpiłem od zamiaiu urządzenia w tym roku ogólnopaństwowych rozgrywek orkiestr wojskowych w Warszawie.

Ze względu jednak na znaczenie wychowawcze rozgrywek między poszczególnemi orkiestrami, proszę Pana Generała o wydanie zarzjądzeń celem zorganizowania w jesieni konkursów orkiestr poszczególnych O. K.

Szczegółowy regulamin tych konkursów został już ostatecznie opracowany i w najbliższych dniach zostanie ogłoszony w Dz. Rozk.

Proszę Pana Generała o wczesne zawiadomienie mnie o terminie rozgrywki, abym mógł stosownie do przysługującego mi prawa przysłać delegata Dep. Piech. M. S. Wojsk.

SZEF DEPARTAMENTU PIECHOTY
w z.
Dzwonkowski
Pułkownik Szt. Gen.

HENRYKA FLATTOWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Ciąg dalszy.)

Roku następnego występuje Lipiński znowu w Warszawie. Tym razem grał **Koncert fis-moll,'** najeżony ogromnemi trudnościami technicznemi. Mochnacki przytacza w sprawozdaniu z tego koncertu, zdania obcych recenzentów, którzy twierdzili, że Lipiński przeszedł Paganiniego w trudnościach, Baillota w mocy, energji i lirycznej inspiracji, a Rodemu w śpiewie i rzewności wyrównał. Program koncertu zawierał nadto „Potpouri" Bériota i „Warjacje" własnej kompozycji. „Zdawało się — pisze Mochnacki — że nie ręka ludzka, ale wiatr potrącał te struny, z których rozwijały się rozliczne pasma tonów coraz piękniejszych, coraz wyższych i coraz głośniejszych."

Dalsze koncerty Lipińskiego w Warszawie wprawiły wszystkich w najwyższy zachwyt. Mochnacki unosi się nietylko nad techniką, ale przedewszystkiem nad kolorytem intonacji, który uważa za wynalazek artysty. *) „Lipiński posunął do najwyższego stopnia sztukę stylizowania różnych kompozycyj, sposobem właściwym, to jest: odpowiednim myśli autorów."

Mochnacki podnosi w końcu „precyzją i zrozumiałość w wydawaniu pasażów", co zalicza do cech, znamionujących szkołę Lipińskiego. W r. 1828 odwiedza Lipiński znowu P e t e r s b u r g i inne znaczniejsze miasta R o s j i, wszędzie entuzjastycznie witany.

W r. 1829 w czasie uroczystości koronacyjnych cara Mikołaja I. na króla polskiego przybył Lipiński do W a r s z a w y i zastał tu P a g a n i n i e g o. Spotkanie to nie było'tak przyjazne, jak swego czasu we Włoszech.

Obecnie, po koncertach Paganiniego w Warszawie stanowisko Lipińskiego było bardzo trudne, zwłaszcza, że nie brakło przeciwników, w r o g o d l a L i p i ń s k i e g o usposobionych; należeli do nich nauczyciele konserwatorjum warszawskiego z dyrektorem Józefem E l s n e r e m, nadto nauczyciel śpiewu Włoch S o l i v a i Karol K u r p i ń s k i. Oni to stali po stronie Paganiniego w polemice dziennikarskiej, która wywiązała się o wyższość gry obu współzawodników. Spór recenzentów warszawskich o Paganiniego przedstawił szczegółowo Dr. Józef R e i s s w pracy p. t. „Skrzypce" (str. 105—135). Toteż tutaj mogę ograniczyć się do zwięzłego streszczenia tej sprawy i uzupełnię ją tylko kilkoma nowemi szczegółami, zaczerpniętemi z dzienników warszawskich.

W sporze o Paganiniego i Lipińskiego zajął M. M o c h n a c k i, sławny krytyk i redaktor „Gazety Polskiej", stanowisko bezstronne. Większość muzyków przyznała wyższość Lipińskiemu.

Nie zrażony atakami przeciwników koncertował Lipiński równocześnie z Paganinim i na porównaniu z wielkim rywalem nic nie stracił. Recenzent „Gazety Warszawskiej" pisał: „Po boskich tonach Paganiniego harmonijne dźwięki Orfeusza północy nic nie tracą i z przyjemnością słuchać się dają; publiczność rzęsistemi oklaskami okrywała ciągle grę tego wirtuoza, w czem obecny na koncercie Paganini silnie jej dopomagał i głośno oddawał sprawiedliwość naszemu wirtuozowi". W podobnym tonie utrzymany był artykuł w „Kurjerze Warszawskim":

„Lipiński dowiódł, że do niego nie powinna stosować się rada Carpaniego, aby wszyscy skrzypkowie zawód zmienili, usłyszawszy włoskiego Orfeusza" (tj. Paganiniego).

Niektóre dzienniki wezwały Lipińskiego, by wystąpił na wspólnym koncercie z Paganinim i by „dla okazania na rodzimej ziemi szacunku dla wielkiego gościa, mógł grać swoje **„Kaprysy"**, dedykowane Paganiniemu, którycheśmy dotąd nie słyszeli i o których przyzwoite wykonanie nadaremnie się wielu skrzypków kusiło ".

*) „G a z e t a P o l s k a" r. 1828 Nr. 42 z dnia 11. II.

Paganini ogłosił siódmy z rzędu koncert, który miał być „koncertem pożegnania", gdy właśnie w dzień koncertu pojawił się w „Powszechnym Dzienniku Krajowym" artykuł p. t. „Kilka rysów gry Paganini'ego i Lipińskiego", podpisany literami L. S. Oto charakterystyczny fragment tego artykułu, omawiający grę Lipińskiego:

„W uderzającym kontraście z Paganini'm stoi Lipiński. Ten wielki artysta naszej szkoły trzyma się namiętnie prawideł sztuki, idzie stale ścieżką smaku, gardzi błyskotami i jeżeli ich użyje, to zawsze właściwie, zgodnie z dążeniem do estetycznej piękności. Jeżeli Paganini'ego można przez jego fantastyczność nazwać romantykiem, to tem sprawiedliwiej Lipiński jest klasykiem w pełnem, szlachetnem znaczeniu tego wyrazu.

Dawniej zdawało mi się, żem w nim spostrzegał jakąś surowość, jakąś widoczną namiętną, chociaż zwycięską walkę z trudnościami, które wydobywał. Wszystko to zniknęło; pozostał ogień, zapał, czucie i gra jego stała się wielką i szczytną.

Po dwuletniej przerwie teraz go znowu słyszałem; i nie wiem, czyli od tamtego czasu tak nadzwyczajny uczynił postęp, czyli obecność Paganiniego wpływ na niego wywarła, grał jak go pierwej nigdy nie słyszano. Wszyscy obecni to uznali. Zdaje się, że go natchnęło uczucie własnej godności, ten bodziec wszystkich wyższych artystów. Jego ton wielki brzmiał w całej pełni swego dźwięku, najśmielsze przejścia oddawał z ogniem całą siłą smyczka, a śpiew jego był prawdziwie anielski, zachwycający. W tem trojgu podobno on nie będzie miał równego. I daremne były nazajutrz usiłowania Paganiniego do zrównania się w tonach z tym mistrzem, chwilowa chęć nie pomoże; przy ogniu, sile fizycznej i pewności obu rąk, trzeba długiej bardzo wprawy, którą Paganini na inną część gry swojej obracał.

Lecz niech kto nie sądzi, że mu we wszystkiem przyznaję nad Paganinim pierwszeństwo. Przejdę szczegóły. Jest od niego daleko wyższym w prowadzeniu smyczka, w sile, pełności i dźwięku flazoletów, równy w zadziwiającej szybkości, równy w czystości tonu lub jej staranniej przestrzega; mniej mu może wyrównywa w lekkich staccatach, w nieznaczących przejściach z naturalnego tonu w flazoletowy oraz w pizzicatach lewą ręką, pokrytych col ar co; i to dlatego tylko sądzę, że tych ostatnich gry sposobów nie słyszałem przez niego używanych.

Co do kompozycji, ośmielam się mu zarzucić wadę w jego własnym rodzaju; chociaż i w niej dziwną z Paganini'm przedstawia sprzeczność. Jak tamten grzeszy zupełnem zaniechaniem jakiegokolwiek względu na estetyczność sztuki, tak znowu Lipiński posuwa poważny styl swój czasem aż do surowości; jak tamten wszystko bierze w pomoc dla okazania dziwności i nadzwyczajności gry swojej, tak ten znowu zapomina nieraz, że sobie pierwsze powinien zostawić miejsce. Ostatni np. jego „Koncert", który po raz pierwszy słyszałem, pokrywa przy nużącej długości swojej grę koncertowania zbyt silnem instrumentowaniem i Rondo jego jest raczej symfonją niż sztuką koncertową. W cudzych kompozycjach Lipiński więcej jaśnieje niż w swoich, wyjąwszy warjacje i drobniejsze utwory; i sami cudzoziemcy mu przyznają, iż prawdziwą jest dla kompozytorów rozkoszą słyszeć własne swoje płody oddane przez niego z sumienną jjrecyzją, czystością i szczytną doskonałością.

Ale poćóż się nam dłużej nad faktami ziomka rozszerzać, wolę go błagać, by talentu swojego nie chował w ukryciu; winien to swojej ojczyźnie. Niech spieszy, niech zwiedzi Anglję, Francję; spotkają go tam pewno sprawiedliwe hołdy zwolenników sztuki. Niech sobie ufa. Odkąd przed kilkunastu laty sypano nań sonety, a Włosi mu przyklaskiwali, uczynił talent jego olbrzymie postępy. Był to wtedy wielki, kształcący się artysta, teraz jest wykończony, wzorowy". —

Autorem artykułu był — jak przypuszcza Dr. Reiss (str. 113) — prawdopodobnie Ludwik Sobolewski, współpracownik bibljografji Jochera, w której wszystkie notatki o muzyce podpisane są literami L. S. Artykuł ten skierowany przeciw Paganinremu i umieszczony — jak podejrzewano — umyślnie przed jego pożegnalnym koncertem, wywołał niesłychaną burzę i spowodował istną powódź artykułów polemicznych w prasie warszawskiej.

Ani Paganini ani Lipiński udziału w tej walce nie brali. Oskar Kolberg w artykule o Lipińskim*) powiada: „W stosunkach obu rywalów żadna napozór nie zaszła zmiana. Widziano ich też obydwóch grających na chórze u św. Jana mszę Elsnera i przy jedriym pulpicie; wrogi otwarte, a takimi musieliby być po zajściach, jakie opowiadano, nie wytrzymaliby w tem położeniu przez kilka godzin." Wiadomości tej nie potwierdza żaden dziennik warszawski, a Sowiński najzupełniej jej przeczy: „Lipiński nie grał z Paganini'm publicznie, chcąc przez to okazać gościnność sławnemu artyście w imieniu wirtuozów polskich". (Słownik muzyków polskich r. 1857).

W odpowiedzi na artykuł Sobolewskiego umieściła „Gazeta Warszawska" pierwszy artykuł polemiczny w obronie Paganini'ego, podpisany literą K. i opatrzony deklaracją Józefa Elsnera w imieniu profesorów i nauczycieli w Konserwatorjum i K. Kurpińskiego w imieniu artystów muzycznych Teatru Narodowego, z publicznem oświadczeniem, że „żadnego udziału co do artykułu o grze Paganiniego, umieszczonego w nr. 140 „Dziennika Powszechnego" nie mieli." —

Lipiński, urażony zarzutami, zawartemi w tym artykule, ogłosił następujący list:

„Artykuł umieszczony w „Gaz. Warsz.", pisany w imieniu wielu lubowników muzyki, jest mi powodem, że pierwszy raz w życiu muszę publicznie sam o sobie pisać. Powiedziano w mm: „Lipiński jest wychowańcem mistrzów. To nam przyzna Lipiński, bo piękna dusza zwykle świetny odznacza talent. Nie zapomni zapewne, że się pod Paganini'm kształcił". —

Autor napisał te wyrazy cokolwiek nieostrożnie; jeżeli też to nie jest prawdą, do czego chce, abym się przyznał; dowodziłoby to piękności duszy, fałsze przyznawać?

W porównaniu z artystą, który sam sobie wszystko winien, nazwano mnie wychowańcem mistrzów. Lecz mnie tylko ojciec uczył początków muzyki i nie byłem wychowańcem żadnych mistrzów, ani uczniem żadnego konserwatorjum.

W roku 19 życia mego byłem dyrektorem orkiestry przy operze niemieckiej we Lwowie, a w 3

*) Encyklopedja Powszechna, XVII tom. str. 98, Warszawa 1854.

lata później zostałem jej kapelmistrzem. Po pięcioletniej pracy na tej posadzie, puściłem się o własnych siłach 1817 r. za granicę; grałem publicznie w wielu znakomitych miastach, a przybywszy do Włoch, w Tryjeście i w Wenecji; w kilka zaś dni po przyjeździe moim do Piacenzy, dokąd się udałem dla hsłyszenia Pana Paganiniego, grałem z nim podwójny koncert, na który zapraszając publiczność ten znakomity artysta był tyle grzecznym, ze mnie raczył nazwać: „Valente Professore di Yiolino, Polacco".

W parę tygodni potem grałem z nim drugi podwójny koncert. I gdybym się pod nim kształcił, nietylko bym to wyznał otwarcie, ale i poczytywał sobie za chlubę.

Jestem zawsze z uszanowaniem dla opinji publicznej, w jakimkolwiek ona się względzie o mnie objawia; wyznać jednak muszę, iż dotychczas nigdzie, tak w kraju jak zagranicą nie użyto publicznie mylnych faktów na moje poniżenie, a tem mniej nikt nie rzucał cienia, bym mógł przyłożyć rękę do poniżania innych artystów; dopiero w stolicy ojczyzny mojej, którą poraź drugi mam szczęście zwiedzić, usłyszałem z boleścią o podobnem podejrzeniu.

Zresztą raczy autor wierzyć, iż chociaż sam się zadziwiam nad wielkim talentem Pana Paganiniego, nigdy nie miałem i nie mogę mieć pretensji być z nim porównywanym, gdyż zupełnie inny rodzaj gry sobie obrałem i stale przedsięwziąłem kształcić się w nim mozolnie, abym kiedyś mógł Wyrzec wśród ziomków:

anch'io sono pittore".

Karol Lipiński
pierwszy skrzypek Dworu
Królewsko-Polskiego.

W Warszawie, d. 16 czerwca 1829.

Najbardziej rzeczowy sąd w tej sprawie wydał Maurycy Mochnacki i poświęcił jej cały numer „Gazety Polskiej* (Nr. 161). Zwalcza on autora z „Gazety Warszawskiej", nie przyznaje jednak bezwzględnej słuszności Sobolewskiemu.

Polemika przeciągała się w nieskończoność; zniecierpliwiony Mochnacki w „Gazecie Polskiej " dn. 21. VI. umieścił ironiczny artykuł, w którym mówi m. i.: „Znowu artykuły o Paganinhm! jeden w „Gaz. Koresp. Warsz.". drugi w „Gazecie Warsz." A jakie artykuły? Złożone ze słów, te słowa złożone ze sylab, a sylaby z liter. Wszystko czcze jak wiatr. Pan K. jest niepoprawiony; nie skutkują na nim upominania dzienników i ludzi rozsądnych. Coś niby widzi, coś mu się snuje po głowie, a tak pisze, jak gdyby chodził po ciemnej komnacie; za każdym krokiem potyka się i upada*.

(C. d. n.)

KS. FRANCISZEK WALCZYŃSKI (Tarnów 1927).

O hejnałach, ich znaczeniu i używaniu.

Co to są hejnały?

Są to polskie *hymny pochwalne,* które (wedle słów naszego poety- Edm. Wasilewskiego) *„jak chóry Aniołów lecą w górą w pełnych, brzmiących kołach do stóp Boga!"*

Są to *hymny zwycięskie, „których słuchając Polak wierzący, wciągał w duszę swą ich wzniosłą treść — a wtedy rozogniał mu się wzrok i rosło mu serce!"*

Są to jakby *lierolcly,* przypominające, zwiastujące i ogłaszające święta Pańskie i uroczystości Marjańskie w naszych polskich, katolickich kościołach!

Są to *pobudki poranne i wieczorne,* wzywające nietylko do chwały Bożej, do modlitwy, do ufności w Opatrzność Bożą — ale i do pracy, do walki, do męstwa i zwycięstwa!

Stąd też nic dziwnego, że nam są i być powinny drogie, i zaiste! szkoda wielka, że dziś rzadko gdzieś w Polsce się odzywają, szkoda, że wyszły z używania- że uległy zapomnieniu! Bo i treść ich wzniosła i piękna, i melodje rzewne, staropolskie, godne są naszej pamięci i troskliwego pielęgnowania.

Lecz skądże — zapyta niejeden z czytelników „Muzyka wojskowego" — skąd pochodzi nazwa naszych polskich hejnałów? Jakież one były i jakie do dnia dzisiejszego się utrzymały przynajmniej w niektórych miejscowościach? Kiedy i w jakiej formie bywają wykonywane?

Niektórzy pisarze twierdzą, że nazwa naszych polskich hejnałów pochodzi z węgierskiego: hajnał, albo ejnał, który to wyraz znaczy tyle co jutrzenka, poranek.

Caetani, opisując swe poselstwo do Polski, powiada: *„Przed brzaskiem zorzy, odzywa się ze wszystkich wież krakowskich kościelnych słodka muzyka fletów i innych dętych instrumentów, jutrzenkę witając, a raczej Twórcę zorzy słońca i wszechrzeczy. Wielu Polaków wstaje przed wschodem słońca, idąc do kościoła modlić się i słuchać Mszy św. Do czego ich wzywa pobudka poranna, hejnałem zwana".* (Podręczna encyklopedja kościelna; tom XIV, str. 1179.

Nazwa naszych polskich hejnałów prawdopodobnie wywodzi się z łacińskiego przysłówka: ei, albo eja — euge, co znaczy tyle, co nasze: hej. hejże! dalejże! nuże! albo od przysłówka: *eheu lub lwu,* to co: ach! Jestto wykrzyknik radości podziwu, zachwytu, zapału — albo wyraz smutku, boleści, trwogi, tęsknoty i oczekiwania; jestto wezwanie, jakby sygnał do czci Bożej, do pracy i walki; jestto akt strzelisty, pokornej a gorącej modlitwy błagalnej w różnych przygodach i niebezpieczeństwach życia doczesnego, przesłany do nieba bądź słowami, bądź dźwiękami melodji hejnałowej.

Wspomniane wykrzykniki łacińskie: *„ei, eja, euge, lwu i eheu"* znajdują się bardzo często w pismach proroków Starego Zakonu jak np. u Jeremiasza (roz. IV, 10), u Ezechiela (roz. 9, 8), u Psalmisty-króla Dawida (ps. 119, 5, 34, 25); w ewangeliach Nowego Zakonu.: św. Mateusza (roz. 25—21), oraz w tak zwanych rotułach czyli kolendach łacińskich i polskich z wieku XV i XVI, gdzie się często spotykamy z wykrzyknikiem: *eja! eja!* — skąd powstało nasze: *hej, hej!* lub *hej nam!* w kolendach i pastorałkach polskich, a w następstwie nazwa hejnałów

dla tych pieśni, w których wspomniane *eja!* czy na początku czy w środku pieśni przychodziło. Stąd też po dziś dzień w antyfonie: *„Salve Regina"* śpiewamy: *„Eja ergo advocata nostra"*, ufając, że Najśw. Boya Rodzica, Królowa i Matka litości pospieszy nam z pomocą.

Używanie hejnałów datuje się w Polsce od wieku XV. Były zaś śpiewane przez lud w kościołach naszych miejskich i wiejskich w niedzielę i święta przed rozpoczęciem nabożeństwa; były też hejnały grane na trąbach, w układzie, jedno, dwu i czterogłosowym; — a nawet tu i owdzie grywała je cała dęta orkiestra na wieżycach miast większych w Polsce. Lat temu 60 z górą, dzieckiem będąc, słyszałem w mieście mojem rodzinnem — w Żywcu, hejnały na wieży kościoła parafjalnego grywane przez orkiestrę dętą z rana i wieczorem wśród całej oktawy uroczystości Narodzenia Najśw. Marji Panny, Patronki tegoż kościoła i parafji żywieckiej, a które wywierały niesłychany urok w mieście i całej jego okolicy.

Hejnały nasze są albo tak zwane hejnały *adwentowe* lub *roratne,* albo hejnały *kolendowe,* czyli tak zwane rotuły, a wreszcie *hejnały Mariańskie.* Te ostatnie były bardzo liczne, gdyż w czasach porozbiorowych repertuar hejnalistów, tj. trębaczy hejnałów został wzbogacony przez wprowadzenie do niego melodyj najpopularniejszych pieśni kościelno - ludowych.

Z *hejnałów adwentowych,* roratnych, pozostały do dziś dnia cztery następujące:

1. *Boże wieczny, Boże żywy;* melodja tego hejnału, napisana w tonącej hypofrygijskiej, dziwnie rzewna i majestatycznie poważna — a treść bardzo głęboka.

2. Hejnał wszyscy zaśpiewajmy; jestto radosna pobudka adwentowa, pełna tęsknoty za Zbawicielem samej prawie treści i nastroju, co hejnał poprzedzający.

4. *Zawitaj ranna jutrzenko i grzechów naszych lekarko* — jedna z najpiękniejszych i najrzewniejszych pieśni naszych Marjańskich.

Hejnały kolendowe były w swoim czasie bardzo liczne, z tekstem łacińskim i polskim* Najstarszym z tych hejnałów jest rotuła z XV wieku:

„Resonet in landibus
Cum jucundis plausibiis
Sion cum fidelibus,
Apparuit, quem genuit
Maria.
Sunt impletu, (juae pruedixit Gabriel.
Eja Eja, Virgu Deum, genuit,
Ouod divinu voluit
clementia.
Hudie apparuit,
Apparuit in Israel,
Quod annuntiatiśn est
per Gabriel.
Sion lauda Domimim,
Salwatorem hominum,
Apparuit, quem genuit,
Maria!

(po polsku)

„Niecli brzmi chwulu w kościele,
Niech oświadcza wesele,
Syon z swymi wiernymi:
Bóg się zjawił na ziemi
Z Maryi.
Spełniło się, co powiedział Gabryel.
Eja, Eja, Panna Syna powiła,
Jak moc Boża zrządziła,
Łaska była.
Dziw się nam pojawił,
Pojawił w Izraelu,
Coś ty zwiastował
Gabryelu.
Chwalże Syonie Pana,
Radość z zbawieniem dana
Grzechów wina zmazana,
Co sprawiła gdy zrodziła
Marju!

Prześliczna melodja tego hejnału kolendowego jest charakterystyczną cechą świętej i pobożnej wesołości, jaką tchną wszystkie inne rotuły, i stare nasze kolendy, jak *„Anioł pasterzom tnówil", „W żłobie leży", „Gdy sie Chrystus rodzi"* i inne, które jako hejnały rozbrzmiewały w kościołach naszych w całym okresie świąt Bożego Narodzenia.

A jakże wspaniałym jest hejnał kolendowy z tekstem łacińskim z r. 1558 Wacława Szamotulskiego:

„Dies est laetitiae in ortu regali,
Nam processit hodie claustro Virginali
Puer admirabilis,
Vultu delectabilis
In humanitate,
Qui inuestimabilis est
Et ineffabilis
In diwinitate!

(po polsku)

Dzień to jest weselu,
Królewskie rodziny,
Król nam bowiem wychodzi
Z żywota bez winy,
Dziecię dziwnej cudności,
Wdzięczne, pełne słodkości
*W człowieczej istności, **
Które nieocenione
Jest i niewysłowione
W Boskiej wszechmocności!

Hejnał ten w układzie 4 głosowym do śpiewu na chór mieszany lub na dęte instrumenta jest perłą muzyki kościelnej klasycznej, który w całej naszej literaturze kościelnej muzycznej nie znajdzie sobie równego. I czemuż te nasze klejnoty ukryte przed światem, czemu nieznane, czemu niewykonywane?!

Hejnały Mariańskie zebrał Stanisław Moniuszko i wydał je w bardzo starannem opracowaniu organowem, a mianowicie następujące: *„Królowo Polska od Boga obrana; Serdeczna Matko, Opiekunko ludzi; Tysiąc kroć bądź pozdrowiona; Witaj święta i poczęta niepokalanie; Hejnał wszyscy zaśpiewajmy; Boga Rodzica Dziewica,* która to pieśń była ulubionym hejnałem obozowym wojsk polskich, a wreszcie *„Salve Regina"* jako hejnał wieczorny.

Hejnały te po dziś dzień grywane bywają na wieży kościoła Marjackiego w Krakowie, stąd też zwane są *hejnałami krakowskimi.*

Wincenty Pol w przypisach do Mohorta podaje ułożoną na *2* trąby przez Wincentego Gorączkiewicza, dyrygenta kapeli katedry krakowskiej, muzykę do trzech hejnałów, a mianowicie do pieśni: *„Witaj Jutrzenko, rano powstająca", „Królowo nasza od Boga obrana" i „Serdeczna Matko, Opiekunko ludzi".* Hejnały te zwane bywają także *hejnałami Często-*

chowskimi, bo je grywano i śpiewano ku czci Najśw. Pani i Królowej naszej na Jasnej Górze w Częstochowie.

Wspomnieć też należy, że pieśń Marjańska: *„Bądź pozdrowiona Panienko Mar i o"* w połowie pierwszej wieku XIX była ulubionym hejnałem polskim dla swej ślicznej rzewnej melodji i głębokiej treści, znakomicie dostrojonej do nieszczęśliwego położenia naszej ojczyzny — kiedy to

nieprzyjaciel na to się usadził,,
by slagi Twoje z ojczyzny wygładził,

a z serc wszystkich Polaków dobywała się gorąca i pokorna prośba:

Przyczyń się Panno, a Twoją obroną
Pokaż łuskę Twą nad Polską Koroną.
Polska Korona srodze utrapiona,
Niechaj nie będzie nigdy wypuszczona
Z Twojej opieki, przezacnej przyczyny,
Syn Twój kochany niech odpuści winy.
Niechże już koniec będzie tego utrapienia
O Panno święta zażyj użalenia;
Niech nas już dojdzie szczęśliwa nowina;
Macie już pokój od Mojego Syna.
Uproś to Panno u Syna Twojego,
Daj ncim doczekać końca szczęśliwego."

Modlitwa ta, która w hejnałach rozbrzmiewała w całej niemal Polsce została wysłuchaną; wszak Marja, Królowa nasza i Pani Częstochowska przyczyną Swą wyjednała nam u Syna Swego przebaczenie, wyzwolenie i zmartwychwstanie — z Jej łaski, pod Jej opieką doczekaliśmy szczęśliwego końca — odnieśliśmy nad wrogami zwycięstwo, zyskaliśmy wolność i niepodległość, za którą Panu Bogu i Marji, Bogarodzicy-Dziewicy dziękując, możemy śpiewać nasze hymny narodowe: *„Boże, coś Polską"* i *„Jeszcze Polska nie zginąła", jako* najpiękniejsze nasze hejnały XX wieku. »

Do hejnałów należy też zaliczyć pieśni w Polsce całej najpopularniejsze, pieśni Franciszka Karpińskiego, a mianowicie: *„Kiedy ranne wstają zorzé"* jako hejnał poranny, i *„Wszystkie nasze dzienne sprawy"*, jako hejnał wieczorny. Ktokolwiek zastanowi się nad głęboką ich treścią, ktokolwiek przejmie się ich prześliczną melodją, ten z pewnością oceni ich wielką wartość, ten je pokocha całem sercem i duszą całą i nie będzie się dziwił, że one rozbrzmiewają po całej ziemi PolskięJ, że są naszem najmilszem nabożeństwem porannem i wieczornem, że nam są tak drogie, jak drogie były sercu naszego głęboko religijnego poety, który nam je przekazał jako testament swej żywej i czynnej wiary w Boga i Jego Opatrzność i gorącej miłości Ojczyzny, której swą lutnię poświęcił i której tak zaszczytnie służył.

Niechże te kilka uwag będą przypomnieniem chwalebnego- zwyczaju Ojców naszych śpiewania i grania naszych hejnałów; niech-będą zachętą do ich wprowadzenia tam, gdzie dotąd nie były w używaniu.

Niechże te nasze swojskie i jedyne w swoim rodzaju hejnały będą dla wojsk polskich poranną i wieczorną pobudką, by serce polskiego żołnierza, pełne szlachetnych myśli, przejęte czcią i miłością ku Królowej Korony Polskiej, Najśw. Marji Pannie, zagrzane świętemi melodjami hejnałów kościelnych, gotowem było do wszelkiej, choćby i największej ofiary na ołtarzu miłości Boga i Ojczyzny!

Niech nam wszystkim te nasze staropolskie hejnały przypominają słowa naszego poety Edm. Wasilewskiego :

„Do góry o bracia moi!
W niebo myśl waszą i oko!
Clioć niebo chmury zawloką,
Tam słońce nieruchome styi!

Tylko w górę, tylko w niebo,
Myśli! oczy!
A nad rodzinną glebą
Nowe słońce krąg roztoczy!

Nam trzeba orlemi pióry,
2 pleśni grobowej wylecić!
Uczciwą sławą, zaświecić;
Do góry, bracia! do góry!

O, bracia moi, ku niebu!
Bo na tym padole płaczów,
Ludzie — to naród tulaczów,
Od kolebki do pogrzebu!

Więc, by tutactwo osłodzić,
Wzbić się nad siebie potrzeba,
A z siebie przyszłość urodzić,
Do nieba, bracia! do nieba!

Taka jest treść naszych pieśni hejnałowych, taka jest tajemnica ich melodyj, takie ich znaczenie i taka ich potrzeba.

Tarnów, w maju 1927.

Ks. Fr. Walczyński.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Wielki wptyw Jftubadurów, tych niezależnych śpiewaków, którzy wędrowali od dworu do dworu i improwizowali swe pieśni, przeszedł teraz w operze nowoutworzonej przez książąt florentyńskich na śpiewaków - solistów. Twórcy uważali ją za wskrzeszenie starożytnego dramatu muzycznego. A ideą przewodnią był styl zwany „monodycznym", którego główną cechą było oparcie się na śpiewie solowym. Niestety wspomniany już wpływ solistów wokalnych spaczył w krótkim czasie ten poważny styl przez zaniedbanie dramatycznej prawdy i deklamacji. Głównem ich bowiem dążeniem i celem było wirtouzowstwo krtani przy pomocy koloratury : sztucznych ozdób melizmatycznych, biegników i trylów, grzebiąc tem samem główną zasadę nowej opery.

Lepiej niż ta druga próba reformowania muzyki przez Florentezyków (około roku 1600) udała się im pierwsza, poprzednia (1300), chociaż była ona skierowana w całkowicie innym kierunku. Opierając się na sztuce trubadurów stworzono świetne madrygały, caccia i ballady. Przewszystkiem posiadały kompozycje te pierwszorzędne teksty o formie nawet znacznie skomplikowanej. W drugim rzędzie uniemożliwiono zniekształcenie solowego głosu przez to, że uczyniono go obowiązującym dla wszystkich innych głosów. Podobnie jak w szkole dzieci Wiernie powtarzają co wprzód nauczyciel mówi, tak musiały inne głosy powtarzać. co im główny głos dyktował lecz nie jak w szkole; gdzie dzieci powtarzają dopiero, gdy nauczyciel skończył, lecz wręcz przeciwnie, pojedyńcze głosy wstępowały w pewnym porządku po sobie, podczas gdy główny glos jeszcze śpiewał; a zatrzymywały ten sam tekst i tą samą meledję. Z greckiego nazwano ten układ **kanonem.** O ile zaś tekstu i melodji nie zachowywano wiernie, a działo się to, by układu nie komplikować, tylko powtarzano główną melodję w głównych zarysach — nazywano to **imitacją.** W tych kompozycjach doszła sztuka **kontrapunktu,** tj. równoczesnego prowadzenia samodzielnych głosów do najwyższego rozkwitu. W Anglji przeszczepiono nowy ten styl na pieśń kościelną. Mistrzem tu jest **Dunstaple,** ale wkrótce przewyższa go niderlandczyk **Okeghem.** Ten bowiem wprowadził dziś nam całkiem zrozumiałą, wówczas niesłychaną nowość, że głosy pojedyńcze w kanonie lub imitacji zachowały ten sam tekst.

Wynalazek florentezyków, którego główna cecha i zaleta polegała na usamodzielnieniu pojedyńczego płosu, przeszczepia t. zw. **szkoła niderlandzka** na wszystkie inne głosy i stwarza w ten sposób podłoże dla kontrapunktycznej **polifonji** czyli wielogłosowości, która po swym holenderskim rozkwicie jeszcze raz u Bacha J. S. doszła do nieprześcignionego szczytu artystycznego. Ale o tem później. Należałoby tylko jeszcze zauważyć, że Okeghem stwarza poniekąd formę **fugi** przez podkreślanie wolnego wstępywania głosów z tą samą meiodją.

Wokalny rozwój tego nowego stylu rozgrywa się prócz na polu opery, o czem będziemy jeszcze obszerniej mówić, **w nowej formie madrygału** przynajmniej we Włoszech, podczas gdy we Francji styl chóralny upada przez wprowadzenie elementów wirtouzowstwa solowego. Jako teksty) służyły sprośne historyjki wedle Boccacia, ordynarne zdarzenia paryskiej ulicy, opisy bitew zewnętrzne imitacje natury, jak świergot ptaków itp. Wprawdzie wartość artystyczna tych utworów jest bardzo niska, jednakowoż są one poniekąd bardzo ważne jako zarodek dwóch ważnych zjawisk, które jeszcze dzisiaj mają wybitne znaczenie: z jednej strony muzyki **programowej,** z drugiej zaś **sonaty,** która powstała pośrednio z **kanzony.**

Dalszą charakterystyczną cechą tej epoki jest zaczątkowany w niej rozwój **stylu instrumentalnego.** Mówiliśmy już o tem, że trubadurzy, pionerzy tego nowego prądu, uprawiali grę na lutni, bo instrument ten najłatwiej nadawał się do szybkiego przenoszenia z miejsca na miejsce w przeciwieństwie do organów. Powiedzieliśmy już również, że melodje trubadurów opierały się po największej części' i w głównym rzędzie na elementach ludowego tańca. Oczywiście, że przeszczepiono stopniowo do tych utworów najnowsze zdobycze techniki kompozytorskiej, dotyczące głównie wprawy w swobodnem i niezależnem prowadzeniu głosów górnych i środkowych. Wzmogło to artystyczną wartość kompozycyj na lutnię i przyczyniło się do znacznego rozkwitu. Nie tylko zaś latnia skorzystała z tego dopływu świeżej krwi, lecz i organy, które mimo wszystko nie straciły na znaczeniu. Wprowadzono w kompozycje na organy nowo odkryty sposób prowadzenia głosów przy pomocy imitacji, który świetnie nadawał się do form **ricercaru** (czyt. ricerkaru) i **toccaty** (czyt. tokkaty). Natomiast styl koloraturowy solistów operowych znalazł swój wyraz i odpowiednik w **preludjach** organowych. Ba, nawet lekkie francuskie anegdoty chóralne: **chanson** (czyt. szanson) villanole, frottola itp. opracowywano na organy; są to poniekąd pierwsze wyciągi kompozycji wokalnych na instrument klawiszowy.

Główną jednakowoż rolę odgrywa lutnia. Wszystkie elementy tanecznej natury nowej sztuki francusko-włoskiej wpłynęły silnie na rozwój tego instrumentu. Aranżowano piosenki taneczne: pavana, saltarello, courante (czyt. kurant), allemande, gigue (czyt. żig) i gavotte. Jednoczono je w grupy i na początku zaopatrywano w preludjum bogato figurowane. Tak powstały **świty taneczne,** zwane również **partitami.** Zamiast preludjum umieszczono często na początku **intradę.** Oznaczała intrada właściwie utwór na trąbki, który grano podczas wjazdu królów lub książąt. W ramy cyklicznej formy świty dostały się z czasem również typy tańców francuskich jak menuet, boureé (czyt. bure), rigaudon i loccre. Omówiony już basso continuo został również stosownie zużyty, mianowicie w kunsztownych formach tanecznych: ciaconna i passacaglia (czyt. czakonna i pasalja), które po dzisiejszy dzień są żywotne i wzięte. Cechą ich zasadniczą jest dokładne zachowanie i powtarzanie melodji basowej, podczas gdy nad nią odgrywają się liczne i rozmaite warjacje.

Jak już zaznaczyliśmy opracowywano nlubione kompozycje wielogłosowe, a czyniono to w ten sposób, że głos górny uważano za melodję główną i zachowywano dokładnie, natomiast z głosów środkowych wraz z basem tworzono wtór. Specjalna technika gry na lutni zmuszała do najrozmaitszych form figuracji celem rozbicia słupów akordowych. Z czasem zaczęto używać utworów czysto instrumentalnych jako wkładek, przygrywek i intermezza w operach, a w końcu dodano również utworom chóralnym akompanjament instrumentalny. Dalsza linja rozwoju poprowadziła kompozytorów do użycia pewnych ściśle dobranych instrumentów do oddania osobliwych nastrojów. .Stworzyli oni tem samem podłoże dla przepysznej dzisiaj sztuki orkiestralnej ilustracji. Twórcą jej pierwszym był włoski kompozytor operowy: **Monteverdi.** Powód, a raczej konieczność, która go na to naprowadziła leży w tem, że cyfrowany głos basowy, o którym już kilkakrotnie mówiliśmy i którego używano do notowania ówczesnych „monodji“ t. zn. pieśni solowych, można było w dwojaki sposób wykonać. A mianowicie: ponieważ wtór miał w pierwszym rzędzie przeznaczenie podpierać górny głos, który w możliwie najwierniejszy sposób oddawał treść i nastrój tekstu, ograniczano się zwykle do krótkich pojedyńczych akordów. Do tego celu nadawały się najlepiej instrumenty o strunach: cembalo (czyt. czembalo),

jeden z pośrednich poprzedników fortepjanu, gitara i instrumenty smyczkowe. Akordy tak wykonane, przez szybkie urwanie wyrażały pewien akcent i kontrastowały silnie z następującą próżnią; to podwyższało znacznie efekt. Tak da się wyjaśnić charakter wymienionych instrumentów w orkiestrze, który możnaby nazwać do pewnego stopnia „dramatycznymi"[1], w przeciwieństwie do bardziej lirycznego charakteru instrumentęw dętych. Tych ostatnich używano więc przy drugim sposobie wykonania generał-basu, który następywał, gdy tenże tworzył do górnej melodji poniekąd niezależną melodję basową, a więc był tak zwanym basso continuo (czyt. kontinuo). Tu leży zarodek dobrze nam znanych z kantat J. S. Bacha z arji „z obowiązkowym (obligato) instrumentem i basso continuo". Instrumentem tym mógł być flet, obój, rożek angielski, gamba itd.

Skrzypce i rodzeństwo: altówka, wiolonczela i kontrabas są poniekąd uprzywilejowane, gdyż posiadają zdolność efektów przez urywane granie, jakoteż lirycznych przez ciągłość i śpiewność Ynelodji. Przewodnie znaczenie tych instrumentów jest tem samem wyjaśnione.

(C. d. n.)

Zygmunt NosKowsKi

W Warszawie dnia 23 lipca 1909 r. o godz. 11 w nocy zmarł ś. p. Zygmunt Noskowski, najświatlejszy z kompozytorów polskich wszystkich czasów i jeden z najlepszych muzyków starszej generacji.

Jakkolwiek w ciągu półwiekowej niemal swej działalności artystycznej znakomicie wzbogacił ojczystą literaturę muzyczną, nie ustawał w trudzie, dopóki tylko zdrowie mu pozwalało, tak, że dopiero śmierć zamknęła ostatecznie tę jego pracę owocną.

Kolebką rodzinną zgasłego muzyka była Warszawa; tu ujrzał światło dzienne w dniu 2 maja r. 1846. Talent do muzyki objawiał się w nim wcześnie. Podczas pobytu w gimnazjum już komponował pieśni, krakowiaki, sceny charakterystyczne. W roku 1864 wstąpił do konserwatorjum, gdzie kształcił się głównie w.teorji kompozycji u Moniuszki, którego był uczniem ulubionym, w grze skrzypcowej u Kątskiego. Po ukończeniu studjów w r. 1867 grał jakiś czas w orkiestrze operowej, a następnie objął posadę nauczyciela muzyki i śpiewu w instytucie ociemniałych.

I na tej szczupłej arenie działalności artystycznej potrafił Noskowski ujawnić wszechstronne uzdolnienie, wynalazł bowiem nowy, praktyczniejszy system nauczania ociemniałych wychowańców instytutu nut muzycznych (nuty wypukłe). Uzyskawszy stypendjum od Zarządu Towarzystwa muzycznego, udał się w roku 1873 do Berlina, gdzie w ciągu blisko trzech lat gruntownie prowadził studja teorji kontrapunktu, imitacji i fugi pod kierunkiem słynnego teoretyka i kompozytora Fryderyka Kiela.

Pierwszym owocem tych ,studjów była symfonja A-dur (wykonana w Berlinie), która zwróciła na młodego twórcę uwagę krytyki fachowej.

W r. 1876 powołano go na dyrektora Towarzystwa śpiewaczego „P>odan" w Konstancji, a w roku 1880 zaś na dyrektora Towarzystwa muzycznego w Warszawie, które to stanowisko zajmował przez 22 lata. W r. 1888 objął w konserwatorjum klasę kompozycji, z której wyszli: Paszkiewicz, Rutkowski, Maszyński, Melcer, Wertheim, Joteyko, Leokadja z Maszyńskich Wojciechowska, Fitelberg, Różycki, Szymanowski, Łopuska i wielu innych.

Od początku swej działalności uprawiał Noskowski wszystkie rodzaje form muzycznych, nawet najdrobniejsze i taneczne, a wydoskonalona częstem tworzeniem technika kompozytorska przybrała z czasem cechy wszechstronnego wirtuozostwa, stawiające go w rzędzie najlepszych techników nowszych czasów. Płodność jego była zdumiewającą. Mimo rozlicznych zajęć w Towarzystwie muzycznym i Konserwatorjum, a później jednocześnie w Filharmonji, Operze i Konserwatorjum, zdołał utworzyć ogromną liczbę dzieł różnych form i rozmiarów.

Na całkowity dorobek Noskowskiego składają się: trzy symfonje, uwertura koncertowa „Morskie Oko", poemat symfoniczny w formie uwertury „Step", warjacje orkiestrowe, „Fantazja góralska", uwita z tematów zakopiańskich, wspaniałe obrazy fantastyczne „Z życia narodu" (polskiego) w formie swobodnych warjacji symfonicznych na temat preludjum A-dur Chopina, ilustrujących znamienne wypadki w historji Polski „Vogue le galere" i popularny polonez elegijny. Z działu muzyki pokojowej : trzy kwartety smyczkowe i jeden fortepianowy.

Z działu utworów scenicznych, obrazy ludowe: „Wiara, miłość i nadzieja", „Wieczornice", „Zółzildewicz" (Szkice węglem), „Chata za wsią", Dziewczę z chaty za wsią", „Małaszka", „Budnik" i „Przeklęty dorobek"; operetka „Warszawiacy za granicą"; opery: „Vivia Quintilia", „Wyrok" i „Zemsta za mur graniczny", której ukończenie instrumentacji śmierć przerwała, oraz balet „Święto ognia" z muzyką zespoloną z żywem słowem, mimiką, tańcem i śpiewem solowym oraz chóralnym. Kantaty na głosy oddzielne, chóry i orkiestrę: „Świtezianka" (ze wszystkich najpiękniejsza), „Kto się w opiekę", „Jasio", „Kantata rycerska" (na głosy), „Powrót" (suita Krakowiaków) i „Rok w pieśni ludowej". Utwory na fortepian: wiele zeszytów krakowiaków, polonezów na dwie i cztery ręce, „akwarele", „Images", „En pastel" mazury, melodje polskie i ruskie, bardzo wiele pieśni na chór mieszany, męski i żeński, cenny „Śpiewnik dla dzieci" (do słów Konopnickiej), arcydzieło w swoim rodzaju, około 80 pieśni na głos oddzielny; wiele — jak „Stach", „Serce mi pęka z bólu", „Astry", lub „Skowronek" wielką cieszą się popularnością itd. Z dzieł teoretycznych wydał: „Szkołę na skrzypce", „Harmonię" (do spółki z Zawirskim), oraz pierwszą w polskim języku naukę kontrapunktu, warjacji, imitacji i fugi. Z dzieł literackich: „Istota utworów Chopina", „Z pamiętników dyletanta" i kilka humoresek.

Cechą znamienną dzieł Noskowskiego jest ich polskość, zasadzająca się w rytmice rdzennie poi-

skiej i różnych odrębnościach melodyjnych, właściwych tylko naszej muzyce ojczystej.

Z. Noskowski posiadał wyższe wykształcenie humanistyczne, wymowę doskonałą, energię niespożytą i wielkie zamiłowanie do pracy. A lubo niedostatek często zaglądał mu w oczy, nie tracił nigdy pogody ducha i humoru. W stosunkach z ludźmi uprzejmy i poświęcający się aż do przesady, nie znosił sądu zbyt ostrego o swych dziełach, chociaż sam był surowy w krytyce.

Ztąd też równie wielu miał wielbicieli, jak wrogów, zwłaszcza wśród muzyków, którzy mu tego wybaczyć nie chcieli.

Pogrzeb odbył się we wtorek 27 lipca 1909 r. o godz. 4 po poł. z kościoła Świętokrzyskiego.

MICHAŁ TOEPFER.

Jeszcze nieogłoszone listy Verdiego.

W przeciwieństwie do Wagnera, który ujawniał cały swój prywatny byt i wszystkie najintymniejsze nawet domowe przeżycia były ogółowi znane, Verdi był ukryty za swą sztuką, figurą mistyczną i o Verdiego życiu prawie nic się nie wiedziało.

Pewnego czasu zwróciło się do Verdiego niemieckie Tow. Wydawn. z prośbą o życiorys.

Verdi im odpisał: Nigdy! Dostatecznie mi wystarcza, że świat muzyczny już od tak dawna moje utwory znosi. Nigdy nie przyczynię się do zmuszenia moich popleczników, by moją prozę czytali.

Do około Verdiego potworzyły się legendy, z których wiele fałsze rozszerzają.

W szczególności o stosunku jego do Wagnera i wpływu ostatniego na niego, popisano wiele bzdur odbiegających od faktycznego stanu rzeczy. Jedno jest pewnikiem, że Wagner nic miał na Verdiego najmniejszego wpływu.

Verdi sam dumnie milczał, a jego partytury są żywymi świadkami powyższego stwierdzenia.

Gdyby nie listy, które rzucają nieco światła na działalność Verdiego, to byśmy o jego życiu i zapatrywaniach na muzykę nic nie wiedzieli.

Ale i te listy zawierają po większej części układy natury materjałnej, i jedynie tu i owdzie spotykamy konieczne uwagi tyczące się samej sztuki.

W swych listach Verdi nie prosi ani nie grozi, jedynie stanowczo i nieugięcie stawia swoje żądania. Tak on dyktuje dyrektorom teatrów swe nieugięte żądania i to nawet w czasie, kiedy jeszcze nie miał znanej sławy. Życzenia wyrażane librecistom, były prostolinijne i stanowcze, tam nie ma problemów ani zamglonych teorji. Verdi kroczy po linji jasnego zrozumienia artyzmu w uzyskaniu *„effeto"*.

W ten sam sposób pisze oń o Wagnerze, również tak do Biilowa, takim jest jego testament.

Verdiego sposób pisania w listach można porównać z rozkazami dowodzącego armjami podczas podczas wojny.

Zato też w muzyce Verdiego zwycięża jasny i naturalny bieg myśli.

Wyjątkowo jeden cudny list napisany do przyjaciela jego Barezzi, ojca jego pierwszej za młodu zgasłej żony, mieści ■ sprawy osobiste, traktujące o stosunku jego do Józefiny Stiepponi, późniejszej jego towarzyszki życia.

Dla charakterystyki podajemy kilka jego listów.

31-letni Verdi do dyrektora Stagione w Neapolu:

Korzystną propozycję Pana przyjmuję pod następującemu warunkami, pewnie że jestto interesującem otrzymać książkę znanego poety „Signor Carnmarono" dla skomponowania opery dla Teatro Massimo, która to scena już niejednego kompozytora stawnym uczyniła.

1) Przedsiębiorstwo zapłaci mi 550 Napoleondorów w 3 fatach, pierwszą po moim przyjeździe na miejsce, drugą przed pierwszą próbą orkiestralną i trzecią natychmiast po premierze.

2) Przedsiębiorstwo winne mi dostarczyć libretto „Signore Commarono" około końca r. 1844 w Milano.

3) Nie jestem obowiązany przed końcem czerwca być gotowym.

4) Śpiewaków należy wybrać z pośród zespołu wedle mego wyboru a zwłaszcza ‚pp. Tadulini, Fiaschini i Coletti.

Polecam się ławkowej pamięci."

Wyjątek z listu Verdiego do Ghislanzoniego, librecisty „Aidy".

Ten 3 akt jest doskonały, jedynie kilka drobnostek, które będzie można zmienić. Wyrażam Panu szczery kompliment.

Zauważyłem że się Pan dwu rzeczy boi. Przedewszystkiem robi Pan czysto dramatyczną scenę, nie zadając sobie trudu z „Cabalettami" (Cabaletta oznacza w włoskiej operze „arioso" w zamkniętym numerze). Jestem tego zdania, że Cabaletty znajdują jedynie zastosowanie, gdy sytuacja tego wymaga.

Sytuacja obydwu duetów nie wymaga cabaiettów; szczególnie w duecie między ojcem a córką jest to zupełnie nie na miejscu. Aida jest w tym momencie tak wystraszoną i zbitą, że ona ani nie może ani nie wolno jej Cabaletty śpiewać. W planie znajdują się dwa miejsca, nader dramatyczne, które mogą dać aktorom pole do popisu, a jednak w librecie tego nie wydobyto.

Pierwsze, gdy Amonasso mówi: „Ty nie jesteś mojem dzieckiem, tyś Faraonów niewolnicą". Tu Aida może tylko, urywanemi zdaniami mówić.

Drugie, kiedy Amanaśso mówi do Radamesa: Jam ojcem Aidy, król Aetiopów. W tem miejscu musi Radames wstąpić w ekstatycznych słowach graniczących z pomieszaniem zmysłów ale o tem jeszcze w swoim czasie pomówimy.

Tymczasem analizujmy gruntownie cały ten akt. W pierwszym chórze wydaje mi się druga wersja lepszą, w ogólności niepotrzebnie powtarzać, co już w modlitwie powiedziano Dobry jest recitatiwo i romans, jakoteż dobry duet, aż do wiersza Aidy: „Abi malcdico". Dalej znajduję, sztuczny nieprawdziwy ton -w zachwycie. Po strasznym miotaniu obelg ze strony ojca, nie może Aida nic innego, jak z trudem, urywane słowa krztusić zupełnie cicho i złamanym głosem.

Przeczytałem jeszcze raz szkic, i zdaje mi się że ta scena odpowiada. Najchętniej zostawiłbym tę scenę w tazdanie „Peusa allo patriane tuli* zaśpiewać arioso...................

Niektóre ogólne uwagi Yerdiego, przyczyniają sic do wyświetlenia jego artystycznych wierzeń.

Do Ricordiego:

należę do ludzi posiadających zdrowy wzrok i kochających wymownie silne, świeże naturalne kolory Inni patrzą zamglonemi oczyma (dosłownie chorują na małe bielmo) i wolą kolory załamane, zatarte. Ci inni są obecnie w modzie, ja nie ganię tego, że się za modą biega (boć trzeba bezustannie być bieżącym), ale chciałbym aby to się działo z użyciem nieco krytyki, i jasno rozróżniano kolory świeże naturalne od załamanych i zatartych....................

Do Klary. Maffei:

nazywają tamtą obcą sztukę, klasyczną i we wielkim stylu! Bezkrytyczna masa goni za nią. Jestem przekonany, że ta sztuczna sztuka, tak osobliwa w swem założeniu, naszemu upodobaniu nie odpowiada.

My Włosi jesteśmy pozytywnemi nawet nieco sceptycznemi naturami. My nie przyjmujemy na dłuższy dystans zboczenia sztuki która jest tak bardzo pozbawioną naturalności i prostoty; wierzyć w ten rodzaj sztuki nie możemy.

Inspirowana muzyka jest zawsze prosta. Pierwej czy pó* źniej, powstanie gdzieś nowy geniusz, który te mrzonki zdmuchnie oczyści naszą kochaną współczesną muzykę ze zdobyczy modernizmu (Trorati) .... szukają nowych dróg .... o ci sympatyczni poszukiwacze..............

Do hrabiego Arrivabeue:

tylko nie należy być w muzyce, wyłącznie melodykiem. W muzyce jest coś, co więcej znaczy niż sama melodyka, czy też harmonia. Tedy zaczyna się właściwa muzyka. To tylko tak niezgodnie wygląda jak to moje, powiedzenie brzmi. Wszak Beethoyen nie był melodykiem, Palestrino nie był melodykiem. Przynajmniej nie w myśl naszych wierzeń...........

uczniom bym powiedział: ćwiczcie się w fugach bezustannie,- aż ręka stanie się wprawną i silną, by układać taką muzykę jaką tworzyć chcecie. Uczcie się budować z samowiedzą, pewnością siebie, analizować i naturalnie modulować bez poszukiwań.

Studjujcie Palestrynę i jego współczesnych; Słuchajcie nie wiele przedstawień modnych oper, i nie dawajcie się porywać i olśniewać, wielkiem pięknem ich harmonji i instrumentacji, a zwłaszcza zmniejszonym septakordem temu wiecznemu „rifugio" wszystkich tych, którzy nie umieją skomponować czteru taktów bez tuzina septymowych akordów.

Piszcie świeżo swobodnie z serca a będziecie kompozytorami (przynajmniej wedle reguły sztuki). W ten sposób nie staniecie się osobnikami stojącymi chorobliwie pod wpływem tych, którzy w naszych czasach, wiecznie szukają,, szukają ale nigdy znaleźć nie mogą.

— — — — — — — — — —

Sztuka jest uniwersalną, nikt nie jest o tem więcej przekonanym odemnie. Ale są ludzie, którzy ją wykonują. Niemcy mają odrębne środki w'yrazu, więc ich sztuka jest inną. My nie możemy, i nie wolno nam tak pisać jak oni, a oni tak jak my. Jakkolwiek niemcy wiele z naszych sposobów przyjęli (swego czasu Haydn, Mozart) oni zawsze byli symfonikami, kiedy Rossini przejął niektóre niemieckie formy, mimoto pozostał znamiennym twórcą operowym. Kto wpada z mody w manię nowatorstw, albo z beznadziejnej uczoności ku nim się skłania, zdradza naszą sz.tukę, nasz instynkt, nasze jasno zarysowane, spontaniczne, naturalne, jasne jak słońce muzykowanie. Ten jest głupi i ograniczony. . .

Do krytyka Bellaigue:

wszędzie słyszy się wołanie; Weryzm! weryzm! Ale mimo bogactwa orkiestracji, i harmonji, jest się od prawdziwego wyrazu znacznie więcej oddalonym, niż kiedykolwiek dawniej. Muzyka się jeszcze znacznie zmieni, co zresztą i Pan stwierdza.

Alterujące wstrząśnienia, poruszą szalę wagi jedne do wzniesień inne do upadku.............

Prawdę imitować jest dobrze, ale prawdę odnaleźć jest jeszcze lepiej. Możliwe że Shakespeare gdzieś kiedyś spotkał Falstaffa w rzeczywistości, ale nie zdaje się możliwem, żeby on gdzieś odnalazł takiego zbrodniarza jak Jagona, albo takie anielice, jak Cordella, Imogen, Desdemona. A przecież te postacie są prawdziwe......................

Takie rewelacje Verdiego rzucają wiele światła w zagłębia duszy jego warsztatu twórczego. Tu się stwierdza jak ostro Verdi, ten fanatyk prawdy, artysta prostej linji przeciwstawia się pathosowi Wagnera. Jego artystyczny bieg myśli, nosi przepiękne piętno. Jego dążeniem jest: prawdziwy i pierwotny wyraz w muzyce. On jest świadom przeciwieństwa, cudnego włoskiego realizmu, w stosunku do niemieckiego romantyzmu.

Verdi nienawidzi wszystkie formy systemu i teorji (i tu jest przeciwnikiem Wagnera) ale jego dzieło i jego słowa stoją na bazie kryształicznego jasnowidzenia i granitowej logiki-

Metronom

Przyrząd, służący do dokładnego oznaczania tempa, nazywamy metronomem. W powszechnem użyciu jest dzisiaj metronom Malzla. Stosowanie tempa według metronomu Mälzla zaznacza kompozytor w następujący sposób np. Andante cantabile M. M. ♩ = 72. Mälzel nie jest właściwym wynalazcą metronomu — jemu danem było tylko wyciągnąć korzyści dla siebie z wynalazku Dietricha Winkla, mechanika, urodzonego w r. 1780 w Amsterdamie. Sam Mälzel wsławił swoje nazwisko kilkoma wynalazkami w dziedzinie mechanicznych maszyn grających (Panharmonjum). Prócz tego budował on trąbki słuchowe, któremi posługują się ludzie, mający słaby słuch. Beethoven też używał w początkach swej głuchoty trąbek słuchowych Mälzla.

Metronom—taktomierz — jest to przyrząd zegarowy, połączony z wahadłem, na którem znajduje się ciężarek do przesuwania. Wahadło zaopatrzone jest w podziałkę od 40 do 200. Przez nastawienie ciężarka na odpowiednią cyfrę otrzymuje się liczbę poruszeń wahadła. Jeżeli np. kompozytor oznaczył ♩ = 100 — to nastawiamy ciężarek na wahadle na cyfrze sto i otrzymamy wtedy sto wahnień na minutę. Metronom jest bardzo dobrym środkiem pomocniczym tak dla kompozytora jak i dla wykonawcy — jest jednak i pozostanie na zawsze środkiem niedostatecznym. Prawie nigdy nie zdarza się, aby przez dłuższy czas trzeba i można było wykonywać utwór muzyczny (z wyjątkiem marsza wojskowego) ściśle według podanego tempa. O metronomie—krokomierzu dla celów

wojskowych pisaliśmy obszernie w roku ubiegłym. Dla wygody naszych czytelników podajemy ■ dzisiaj „domowy" sposób urządzenia metronomu. Zastrzegamy się, że jest to sposób niedostateczny, ale wśród okoliczności mogący chwilowo brak metronomu zastąpić. Nie wymaga on żadnych wydatków a poniższą tabelkę cyfr należy sobie odpisać i mieć ją przf sobie — lub w sali ćwiczeń na ścianie umieścić w widocznem miejscu. Najlepiej nadaje się do tego metronomu taśma centymetrowa, jakiej używają k-rawcy. Obciążyć ją należy kawałkiem żelaza lub kamienia. Przy ciężarku musi się znaleźć cyfra jeden — a więc róść muszą cyfry w górę — na ogół taśma długa ma być na 150 cm. Po wyszukaniu potrzebnej długości puszcza się taśmę w ruch wahadłowy.

Następująca tabelka porównawcza podaje odpowiednie cyfry!

[illegible]	192 —	9,7
	200 —	9

Allegro	132 —	20,6
	138 —	18,8
	144 —	17,3
	150 —	15,5
	160 —	14
	168 —	12,7
	176 —	11,6
	184 —	10,6

[illegible]	100 —	35,8
	104 —	33,1
	108 —	30,7
	102 —	28,5
	116 —	26,6
	120 —	24,8
	126 —	22,6

[illegible]	69 —	75,3
	72 —	69,1
	76 —	62,1
	80 —	56
	84 —	50.8
	88 —	46.2
	92 —	42.3
	96 —	38.8

[illegible]	50 —	143.2
	52 —	132.4
	54 —	122,8
	56 —	114.2
	58 —	106.5
	60 —	99,5
	63 —	90.3
	66 —	82.3

W lewej kolumnie są podane cyfry, na które nastawić metronom Mälzla; w prawej kolumnie podane są odpowiednie cyfry, oznaczające długość taśmy centymetrowej. Np. kompozytor oznaczył: M. M. 108. Trzeba więc wziąć taśmę centymetrową długości 30 cm i 7 mm. Taśma da wtedy tyle wahnień, ile metronom Malzla nastawiony na 108.

Można więc łatwym a tanim sposobem już podczas ćwiczeń defilady przekonać niezadowolonych, że nie orkiestra — ta zwykła ofiara nieudałej parady jest winną — lecz że winy szukać należy gdzieindziej.

Czy z Twego polecenia

zgłosił się już przynajmniej jeden prenumerator do „Muzyka Wojskowego"?

Z życia orkiestr wojskowych.

Iwonicz-Zdrój, dnia 12 czerwca 1927 r.

Szanowna Redakcjo!

Od 4-rech tygodni koncertujemy, owiani świeżem powietrzem zdrojowiska — Iwonicz, oblegani formalnie, bez względu na pogodę,'przez setki kuracjuszy.

Życie ma tu inną, odrębną a właściwą sobie formę.

Kuracjusze tutejsi dają się pociągać muzyką w stan, który pozwala zapomnieć im o ich kalectwach, lub cierpieniach, wywołanych różnemi chorobami.

Szczególne powodzenie mają utwory muzykalno-wokalne, a zwłaszcza mazury Namysłowskiego.

Nawet dzieci, co nie zawsze się trafia, lubią tutaj muzykę, i za wzorem starszych składają orkiestrze swoje zadowolenie, w postaci burzliwych oklasków.

Jeden z kuracjuszy, poważny, siwy staruszek, wyrażając się pochlebnie o orkiestrze, powiedział, że „muzyka — to światło dusz, w ciemnych labiryntach życia, i że gdy słuchał utworów poważnych mistrzów, to zdawało mu się, że majestatyczne korony smereków, okolonych girlandą mgieł, przepojonych żywic balsamem, chwieją się w takt muzyki".

Mamy powodzenie godne pozazdroszczenia, jednakże więcej cieszy nas to, że właśnie nas wysunięto na tę placówkę, która ma za zadanie uprzyjemniać chwile tym, którym życie w swej surowości tych chwil poskąpiło i wznosić w wyżyny dusze tych, którzy nas lepiej rozumieją.

Życie wśród lasów i gór, zdała od zimnych murów miasta, uduchowia nas, zamienia muzykę



w poezję dusz i podnosi w wysokim stopniu walory artyzmu, pod znakomitą i pewną swego zadania ręką pana porucznika-kapelmistrza Kuczery.

Cześć!

St. szer. Zieliński Michał.

(orkiestra 3. p. p. Leg.)

WIEDZA MUZYCZNA

Nauka transponowania.

Lekcja druga.

W pierwszej lekcji transponowania nauczyliśmy się transponować utwór muzyczny o chromatyczny półton w górę lub w dół. W lekcji dzisiejszej nauczymy się transponowania o każdy inny interwał. Na samym wstępie polecam najgoręcej dokładne opanowanie dzisiaj podanego materjału. Wiadomości dziś wyłożone będą miały szerokie zastosowanie tak w pisemnem jak i w transponowaniu a vista.

Z pośród wielu metod wybieramy tę, która zdaniem mojem najszybciej do celu prowadzi. Chcąc przetransponować jakiś utwór muzyczny np. z C-dur do D-dur trzeba dokładnie umieć czytać gamę cyframi. Wiemy, że gama C-dur — jak zresztą każda inna gama składa się zośmiustopni:

c d e f g a h c.
1 2 3 4 5 6 7 8

Cyfry pozostaną w każej gamie te same — zależnie od gamy zmieniać się będą tylko tony danej cyfrze odpowiadające. Poniższa tabelka wyjaśnia to należycie:

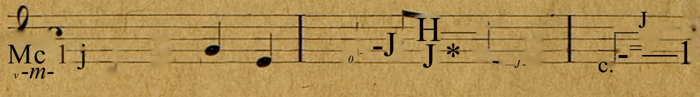
1	2	3	4	5	6	7	8
C	D	E	F	G	A	H	C
G	A	H	C	D	E	Fis	G
D	E	Fis	G	A	H	Cis	D
A	H	Cis	D	E	Fis	Gis	A
E	Fis	Gis	A	H	Cis	Dis	E
H	Cis	Dis	E	Fis	Gis	Ais	H
Fis	Gis	Ais	H	Cis	Dis	Eis	Fis
Ges	As	B	Ces	Des	Es	F	Ges
Des	Es	F	Ges	As	B	C	Des
As	B	C	Des	Es	F	G	As
Es	F	G	As	B	C	D	Es
B	C	D	Es	F	G	A	B
F	G	A	B	C	D	E	F
C	D	E	F	G	A	H	C

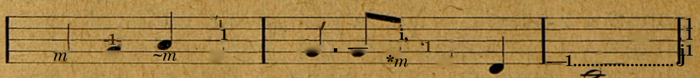
To samo odnosi się do gam molowych.

1	2	3	4	5	6	7	8
a	b	c	d	e	f	gis	a
e	fis	g	a	h	c	dis	e
h	cis	d	e	fis	g	ais	h
fis	gis	a	h	cis	d	eis	fis
cis	dis	e	fis	gis	a	his	cis
gis	ais	h	cis	dis	e	fisis	gis
dis	eis	fis	gis	ais	h	cisis	dis
d	e	f	g	a	b	cis	d
g	a	b	c	d	es	fis	g
c	d	es	f	g	as	h	c
f	g	as	b	c	des	e	f
b	c	des	es	f	ges	a	b
es	f	ges	as	b	ces	d	es
as	b	ces	des	es	fes	g	as

Obydwie powyższe tabliczki należy dobrze opanować pamięciowo. W praktycznem opracowaniu transpozycji będzie to miało znaczenie bardzo wielkie. Mam np. następujący odcinek w C-dur przetransponować do D-ur:

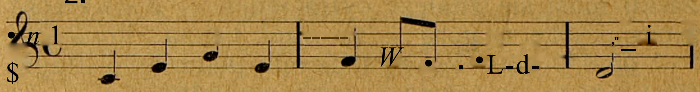
1.



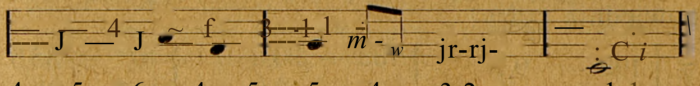


Przed pisemnem transponowaniem podpisuję pod każdą nutą na powyższy utwór składającą się odpowiednią cyfrą:

2.



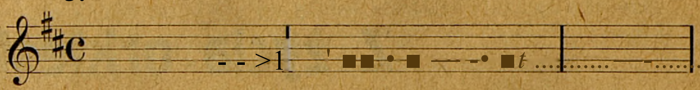
1 3 5 3 4 4 3 4 3 2



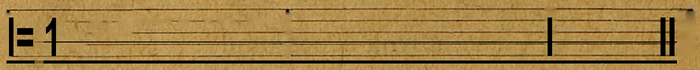
4 5 6 4 5 5 4 3 2 1 1

Po podpisaniu tych cyfr mam już gotową transpozycję do każdej dowolnej tonacji. W myśl wyżej podanego zadania chcę jednak wykonać na razie transpozycję do D-dur. Na przygotowanym do tego papierze nutowym wypisuję klucz, znaki przykluczowe tonacji, do której mam transponować a następnie wypisują cyfry, które uzyskałem z rozważań nad ustępem przeznaczonym do transponowania. A więc:

3.



1 3 5 3 4 4 3 4 2 2

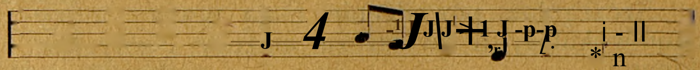


4 5 6 4 5 5 4 3 2 1

Po wykonaniu tego wpisuję nad cyframi odpowiadające im tony gamy do której mam wykonać transpozycję, zachowując rytmiczną wartość nut ściśle według danego wzoru. Np.:

4.





Transpozycja pisemna jest gotowa. To samo mogłoby odnosić się do każdej innej tonacji. Ten sam urywek przetransponowany do Ges-dur.

5.



1 3 5 3 4 4 3 4 3 2
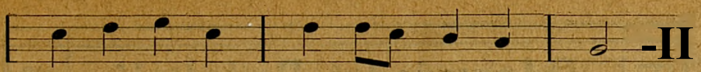


4 5 6 4 5 5 4 3 2 1

Po przygotowaniu powyższem wpisuję odpowiednie nuty, stosując je znów pod względem rytmicznym do pierwowzoru:

6.





Ten mechaniczny sposób transponowania uprawiany często po niedługim już czasie pozwala na opuszczenie podpisywania cyfr i zaprawia do biegłego i bezbłędnego przenoszenia melodji z jednej tonacji do drugiej.

Zadanie: Polski Hymn Narodowy przetransponuj w sposób wyżej podany do wszystkich tonacyj tak krzyżykowych jak i bemolowych. Po ukończeniu pracy należy bezwarunkowo przegrać na swoim instrumencie całe zadanie pilnie, uważając przytem na to, że cyfrowe znaczenie każdego tonu w każdej tonacji pozostaje zawsze to samo — zmienia się tylko odpowiadająca danej cyfrze wysokość tonu.

UWAGA! Zadanie pierwsze (zasady muzyki) można nadsyłać równocześnie z zadaniem drugiem. Świadectwa zostaną wydane natychmiast. Należy dołączyć do zadań imię i nazwisko, dzień, miesiąc, rok urodzenia, miejsce urodzenia, województwo i podać dokładny adres: pułk i stopień wojskowy.

Koncert.

Gdy lekkie palce
Trącą klawisze,
Wnet szumne walce
Zamącą cisze...
Kwilą jak malce
Gdy usypiają...
    Wnet szczęk dzid w walce
    Struny oddają,
    Potem głos dzwonów
    Bijących w trwogę.
    A z niższych tonów
    Grzmot pojąć mogę.
Pałają lice,
Wzrok lśniący błyska
I błyskawice
W klawikord ciska,
Huk, grzmotów zwada —
Nagle... grom pada!
    I pauza — wróży,
    Że od pioruna
    Nie pozostała
    Ni jedna struna.
    O, tak bezmała!
    Lecz już po burzy!
Grad z deszczem pada,
Jeszcze się chmurzy
I gdzieś kaskąda
Burzą wezbrana
W takt. odpowiada
Tańcząc kankana. .
    Nie giną wcale,
    Zdrobniałe deszcze.
    Przez łąki, hale,
    Przez krzaki, leszcze
    Mrzą ledwo jeszcze,
    A wiatr szeleszcze.
Przycicha woda
Widać: pogoda!
Z zachodniej strony
Od słońca blaski.
Koncert skończony —
Słychać — oklaski!

PrzyKład godny naśladowania.

Na rzecz sierot po tragicznie zmarłym kapt. kapelm. śp. Lewackim — p. Maksymiljan Chmielewicz kapitań-kapelm. 58 pp. opodatkował się dobrowolnie od 1 czerwca 1927 począwszy kwotą 5 zł miesięcznie. Oby ten przykład solidarności koleżeńskiej znalazł licznych naśladowców, a opiekunom przedwcześnie osieroconej rodziny pomógł do należytego spełnienia swego przykrego i ciężkiego obowiązku.

□ KalendarzyK muzyczny □

Lipiec
16-31.

Dnia 18 lipca 1849 r. w Grossmehrla urodził się uczony niemiecki Plugo Riemann. O znaczeniu jego napiszemy osobny artykuł.

Tegoż dnia 1870 r. w Kibarty urodził się Emil Młynarski, świetny polski dyrygent. Napisał koncert skrzypcowy d-moll, kilka utworów na skrzypce, pieśni i symfonję F-dur op. 14.

Dnia 19 lipca 1873 r. w Klosters. w Szwajcarji zmarł Ferdynand Dawid, jeden z najznakomitszych pedagogów gry skrzypcowej. Pozostawił 5 koncertów skrzypcowych, 2 symfonję, jedną operę, doskonałą szkołę gry ną skrzypcach.

Dnia 23 lipca 1909 r. w Wiesbadenie zmarł kompozytor polski Zygmunt Noskowski. (Patrz „Muz. Wojsk. “ Nr. 9/27 i artykuł w nrze dzisiejszym.)

Dnia 24 lipca 1803 r. urodził się w Paryżu Adolf Adam, francuski kompozytor. Pisał opery — („Pocztyljon z Lonjumeau“). Pozostawił ich 53!

Dnia 25 lipca 1879 r. w Krakowie urodził się Seweryn Eisenberger, wybitny pianista.

Dnia 27 lipca 1877 r. w Preszburgu urodził się Ernest Dohnauyi, wybitny pianista i kompozytor węgierski. Pisze symfonję, uwertury, koncerty fortepianowe, muzykę kameralną.

Tegoż dnia 1924 r. w Berlinie zmarł Ferrucio Benyenuto Busoni. Pisał muzykę kameralną, muzykę do „Turandot“, utwory fortepianowe.

Dnia 28 lipca 1750 r. w Lipsku zmarł Jan Sebastjan Bach, znaczenie tego kompozytora omówimy w osobnym artykule w nrze 15 „Muz. Wojsk.“

Dnia 29 lipca 1856 r. w Edenich zmarł genjalny kompozytor niemiecki Robert Schumann. Pisał utwory na orkiestrę (4 symfonję, uwertury), operę „Genowefa[11], pieśni chóralne z tow. instrumentów, pieśni chóralne a capella, utwory kameralne. Zmarł w domu obłąkanych.

Dnia 30 lipca 1855 r. w Warszawie urodził się Piotr Maszyński, słynny polski dyrygent chórów i kompozytor. Pisze przeważnie pieśni chóralne, prócz tego utwory fortepianowe, skrzypcowe, kameralne i orkiestralne.

Tegoż dnia 1861 r. w Nowgorodzie urodził się Antoni Areński, kompozytor rosyjski. Pisał opery,

symfonje, utwory kameralne i orkiestralne oraz pieśni (40). Zmarł 1906 r.

Dnia 31 lipca 1886 r. w Bayreuth zmarł genjalny kompozytor i pianista Franciszek Liszl (czytaj List. — O znaczeniu jego napiszemy w nrze następnym.)

---

†

Waśniewski Józef

elew orkiestry 65 p. p.

zginął w nurtach Wisły dnia 8 czerwca b. r.

Tragiczna śmierć Jego dla pięknych zalet ducha ś. p. Zmarłego pogrążyła w szczerym mutku mistrzowską orkiestrę 65 p. p.

Cześć Jego pamięci!

Odpowiedzi RedaKcji

P. Świtalski, Włocławek. Za miłe słowa dziękuję — zasyłam pozdrowienia.

P. Malmurowicz, sierż. 57 pp. Za łaskawe popularyzowanie naszego pisma serdecznie dziękuję. Panu i nowozjednanym naszym przyjaciołom zasyła redakcja „Muzyka Wojsk." miłe pozdrowienia.

P. Welka, ork. 28 pp. Adres zmieniony.

P. por. Baranowski, kplm. 74 pp. W sprawie prenumeraty wiedziałem, że musiała zajść omyłka; należy bowiem WPan do najpunktualniej płacących prenumeratorów. Podania z 74 pp. jeszcze nie nadeszły. Oczekuję przysłania fotografii. Zasyłam pozdrowienia.

P. Tobola, ork. 25 pp. Adresy zmieniono według życzenia — czekamy na fotografje do „Informatora".

P. Niziński, ork. 1 psp. Egzemplarze wysłano dla Sz. Pana, p. Gorgosza i p. Janusza, bo im przez przeoczenie również nie wysłano.

P. Kębłowski, ork. 5 psp. Zaległy egzemplarz dla p. Wójcika wysyłamy.

P. Jastrzębiec-Szumski, prezes „Bratniej Pomocy" w Lublinie. Stosownie do życzenia wysyłać będziemy pod zmienionym adresem.

P. Szyszka, Skoczów. Nr. 5 został w swoim czasie wysłany — ponownie WPanu przesłać nie możemy z powodu zupełnego wyczerpania nakładu.

P. Bromberger, 24 p. ul. Sz. Pan ma zapłaconą prenumeratę do końca maja, p. Broniec do końca września.

---

barytonowy? O. Klucz „f" barytonowy leży na trzeciej linji. P. Objaśnij gdzie leżą klucze „c"? O. Klucz „c" sopranowy leży na pierwszej linji, klucz „c" mezzosopranowy leży na drugiej linji, klucz „c" altowy leży na trzeciej linji, klucz „c" tenorowy leży na czwartej linji. P Jak się nazywają nuty napisane przy tych kluczach? O. Przy każdym z tych kluczy leżąca nuta jest nutą „c". P. Z jakiej oktawy? O. Z oktawy raż kreślonej. P. Z jakiej oktawy jest „g" leżące przy kluczu wiolinowym? O. Z oktawy raz kreślonej. P. A z jakiej oktawy są oba tony „f", leżące przy kluczach „f"? O. Z oktawy małej. P. Co widziałeś n-' rysunku, przedstawiającym klawiaturę' forte-] i rową? O. Białe i czarne klawisze. P. Gdzie znajdziesz „c"? O. Zawsze przed dwoma czarnymi klawiszami. P. Ile pełnych oktaw policzyłeś na rysunku klawiatury? Sześć pełnych oktaw: kontra, wielką, małą, raz, dwa razy i trzy razy kreśloną oktawę. Z oktawy subkontra są tylko dwa tóny a do pełnej oktawy cztery razy kreślonej brakuje jeden ton; „h". —

L-eKcja trzecia.

Nauka o tonach.

(c. d.)

Omówione dotychczas środki wystarczają zupełnie do zapisania siedmiu zasadniczych tonów c, d, e, f, g, a, h, we wszystkich oktawach. Tony te odpowiadają białym klawiszom klawiatury fortepianowej, zamieszczonej w lekcji drugiej.

Przypatrzywszy się tej klawiaturze widzisz, że miedzy białymi klawiszami są umieszczone czarne. Lecz nie wszędzie. A mianowicie między klawiszem c—d, d e. f—g, g—a, a—h są czarne klawisze — nie ma ich między klawiszem e f, h c. Co to ma znaczyć zaraz Ci wyjaśnię. Mówimy, że między tonem c—d, d—e, f g, g—a, a—h jest cały ton. pomiędzy zaś tonami e f. h c jest tylko półton. Półtony te: e f, h c, nazywają się półtonami naturalnymi. Pomiędzy całe Jony c—d, d e. f—g, g- a, a—h wystawiono półtony, które powstały z podwyższenia lub obniżenia tonów zasadniczych. Do podwyższania tonów używa się krzyżyka, do obniżania tonów używa się bemola. Nuta podwyższona krzyżykiem przybiera do swojej nazwy końcówkę „is" a więc c z krzyżykiem nazywa się cis (wymawia się c-is nie ćis), d z krzyżykiem dis, e z krzyżykiem eis (wymawia się e-is nie czyta] z niemiecka ais!), f z krzyżykiem fis, g z krzyżykiem gis. a z krzyżykiem ais, h z krzyżykiem his, Nuta obniżona bemolem przybiera do swej nazwy końcówkę es. A więc c z bemolem nazywa się ces, d z bemolem des, e z bemolem es, f z bemolem fes, g z bemolem ges, a z bemolem as (nie aes), **h z bemolem b** (wyjątek! zamiast hes — h z bemolem czyta się b).

Prócz krzyżyka i bemola używa się jeszcze w piśmie nutowem kasownika. Kasownik przywraca nucie jej dawne brzmienie i nazwę, a więc znosi (kasuje) działanie krzyżyka lub bemola. Krzyżyk, bemol i kasownik nazywamy znakami chromatycznymi.

♯	♭	♮
Krzyżyk	*Bemol*	*Kasownik*

Pisze się znaki chromatyczne dokładnie na tej linji lub polu, na których leży nuta, do której le znaki się odnoszą.

wszyscy inni panowie do końca czerwca. Czekamy na fotografję do „Informatora".

Zarząd Orkiestry 12 pp. W sprawie mszy Kurpińskiego zwróciliśmy się do p. kpt. Baranowskiego. Po otrzymaniu odpowiedzi podamy źródło zakupu.

P. por. Szymkowski, kplm. 49 pp. Serdecznie witamy zastęp nowych prenumeratorów z JWP. Porucznikiem na czele i dziękujemy za łaskawe poparcie. Jest to nowy dla nas dowód, że popularność „Muzyka" i życzliwość dla niego w orkiestrze zależy li tylko od stanowiska kapelmistrza. Zapewnić możemy JWP. Porucznika, że w pierwszej linji sami PP. Orkiestranci z czytania naszego czasopisma korzyść odniosą, a z inteligentnym i wykształconym zespołem praca przyjemniejsza, łatwiejsza i można ją podnieść na wyżyny prawdziwego artyzmu. Całej orkiestrze od „Muzyka" serdeczne pozdrowienia. Prosimy o fotografje do „Informatora".

P. St. Litwin, ork. 48 pp. Chwilowo cały zapas książeczek wyczerpany. Za kilka dni wyjdzie nowy nakład, wtedy prześlemy.

P. Bohusz St., ork. 86 pp. Za łaskawe zainteresowanie się sprawą prenumeraty serdecznie dziękuję; sprawa to dla nas niezmiernie ważna, bo jest kwestją naszego bytu. Poczyniliśmy już wiele smutnych doświadczeń i cieszy nas stanowisko Panów. Prosimy o dalsze jednanie nam przyjaciół.

P. St. Ogiński, Łódź. Wszystkie szkoły zawierają ćwiczenia aplikacyjne. Trudno nam jakąś specjalnie polecić, bo takiej, któraby miała aplikaturę dla wszystkich instrumentów naraz — na razie — niema. Ma być wydana taka szkoła opracowana przez por. Sadowskiego — ale kiedy to nastąpi na razie nie wiadomo.

P. Kębłowski, sież. ork. 5 psp. Sz. Panu za łaskawe jednanie naszemu pismu przyjaciół serdecznie dziękuję — nowym prenumeratorom zasyłamy od redakcji „Muzyka Wojsk." serdeczne pozdrowienia. N-ry za czerwiec wysłano, Nr. 13 przez pomyłkę nie wysłany — dziś załączamy.

P. kpt. Chmielewicz. kplm. 58 pp. W imieniu przedwcześnie osieroconych dzieci śp. kplm. Lewackiego serdeczne „Bóg zapłać". Oby wielu Panów ten piękny przykład naśladować chciało.

P. Skorupa, plut. ork. 5 psp. Dziękujemy za jednanie nam prenumeratorów, a p. Draczowi zasyłamy od „Muzyka Wojsk." serdeczne pozdrowienia. W sprawie poruszonej przez Sz. Pana odpowiadam „tak" PP. Orkiestranci, którzy nie złożyli do tej pory zadania I, zechcą je złożyć równocześnie z zadaniem II i z poświadczeniem kapelmistrza, że zadanie samodzielnie opracowali. Opłata wynosi w takim razie 2 zł; bez złożenia opłaty nie możemy wydać świadectwa."

P. por. Gojdalo, kplm. 21 p. ul. Za miłe słowa zachęty dziękuję, są one dla nas kapitałem moralnym, o który się opierać będziemy. Praca byłaby lżejsza, gdyby więcej Panów tak myślało jak Pan. Pozdrowienia!

P. Lorek, plut. 68 pp. Prenumerata będzie wpisana podług wskazówek Sz. Pana. W sprawie wysyłki zastosujemy się do życzenia.

P. Latko Marjan, sierż., Warszawa. Za miłe słowa dzięki. Witamy serdecznie nowego prenumeratora — a gdyby więcej Panów tak myślało — egzystencja pisma, li tylko dobru sztuki poświęconego — byłaby o wiele lżejsza a praca wydatniejsza. Cześć!

P. Welka Bronisław, ork. 5 psp. Pieniądze z podziękowaniem otrzymaliśmy. Ma Sz. Pan zapłaconą prenumeratę do 15 września.

Rozpowszechniajcie „Muzyka Wojskowego".

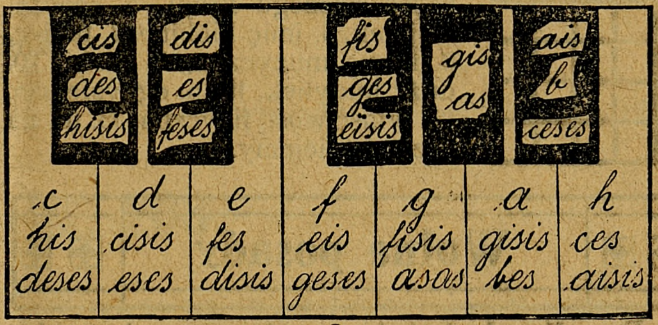
Teraz zrozumiesz co znaczą czarne klawisze Każdy z nich nosi podwójną nazwę Zależnie od tego, czy uważamy go w danej chwili za podwyższoną nutę dolną (z lewej strony) czy za obniżoną górną (z prawej strony). Tak więc klawisz czarny między c- d nazywać się może cis lub des — cis będzie się nazywał o ile uważamy go za podwyższone c — des nazwiemy go o ile uważać go będziemy za obniżone d. Podobnie ton między d —e nazywał się będzie dis lub es, ton między f—g — fis lub ges, ton między g—a — gis lub as, ton między a—h — ais lub **b**.
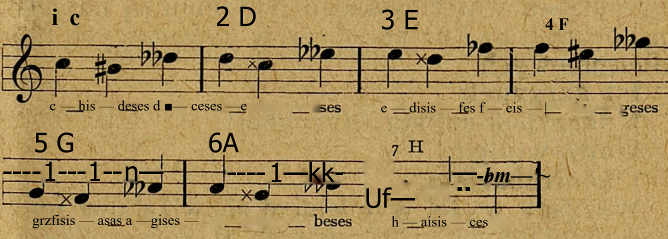
Znaki chromatyczne są więc znakomitym środkiem pomagającym do zapisania wielu tonów. Słowo „chromatyczny" — jest pochodzenia greckiego i znaczy po polsku „barwny". W dawnych czasach bowiem krzyżyk, bemol i kasownik pisano barwnie, aby lepiej były widoczne. (O ile masz sposobność przypatrz się księgom kościelnym, w których są nuty — muszą to być starsze księgi).

Krzyżyk więc, podwyższa nutę o pół tonu, bemol obniża o pół tonu. Możemy jednak podwyższyć każda nutę dwukrotnie za pomocą podwójnego krzyżyka =: X lub dwukrotnie obniżyć przy pomocy podwójnego bemola.

Nuta oznaczona podwójnym krzyżykiem przybiera do swojej nazwy końcówkę isis, nuta oznaczona podwójnym bemolem przybiera do swojej nazwy końcówkę eses. Tak więc c z podwójnym krzyżykiem nazywa się cisis, d — disis, e — eisis, f — fisis, g - gisis, a — aisis, h — hisis — c z podwójnym bemolem nazywa się ceses, d — deses, e — eses, f — feses, g — geses, a — asas, h —, **bes!** —

Wynika z powyższego, że klawisz może nosić nawet potrójną nazwę. Następujące ryciny przedstawią Ci to dokładnie. Przyglądnij się im dobrze i wyucz.





Z powyższego rysunku nauczyłeś się nazywać każdy ton trojaką nazwą i zapisywać go w trojaki sposób. N. p. c — możesz nazwać his i deses. Sposób pisania i nazwa są więc różne: raz piszemy i nazywamy ton c, drugi raz piszemy i nazywamy his, trzeci raz piszemy i nazywamy deses . — dźwięk jednak będzie zawsze ten saiji. Tbny, które różnie się nazywają i różnie się piszą — lecz brzmią jednakowo nazywamy **tonami enharmonicznymi** (jednobrzmiącymi).

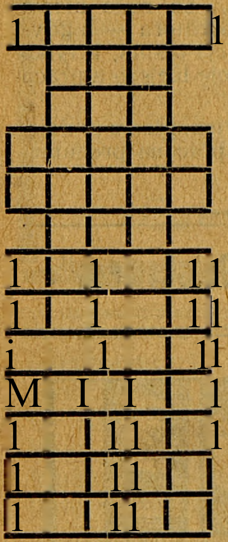
Repetycja trzecia.

1. Nazwij półtony (czarne klawisze) w dwojaki sposóbi (Napisz to!)

Rozrywki

•Szarada*

Pierwsze drugie obawą wbiegam do mieszkania:
„Czyś **drugie** nie widział, gdzie jest moja **cała?**
Jest mi zaraz potrzebna do opracowania...
Z trudem na **czwarte drugie** nabytą została
I gdzieś znikła". Więc szukam, przetrząsam szuflady,
Zaglądam w każdy kącik; aż wreszcie ze złością
Podnoszę obszarpany, pomięty i blady
Jakiś arkusz nutowy, i widzę z radością,
Że pod nim leży **cała.** Więc w nagłym porywie
Chwytam ją jak za rogi **trzeciego czwartego...**
„O **drugie** niewdzięczna! że też tak złośliwie
Ukrywasz się i martwisz wielbiciela swego!"



Dane litery: a a a a a a a a b b c c c e e e e e e g h h i i i i i k k k l l ł m n ń ń ó * p p p r r s s ś ś t w w w y y ż — wpisać po jednej w każdą kratkę, tak aby utworzyć 13 wyrazów, których litery środkowe, czytane zgóry na dół mają dać imię i nazwisko zmarłego tragicznie kapelmistrza.

Znaczenie wyrazów: 1. miasto, 2. instrument, 3. wykrzyknik, 4. część naszego kraju, 5. inaczej majątek, 6. imię biblijne, 7. taniec, 8. forma muzyczna, 9. ptaki, 10. duży budynek, 11, in. egzystencja, 12. właściwość fizyczna, 13. to, na czem istniejemy.

Wolne posady

Do **pułku piechoty** kwaterującego w miasteczku województwa warszawskiego potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficerów zawodowych lub nadterminowych :

1 I skrzypek
1 skrzypek-solista (dyrygent)
1 alto-wiolista
1 kontrabasista.

Wszyscy wyżej wymienieni obowiązkowo muszą grać na dętych instrumentach, tj. kornecista-solista, barytonista-solistą, basista Es lub B.

Petenci powinni posiadać warunki na podoficerów zaw.-orkiestrantów ewentualnie nadterminowych. Zgłoszenia kierować do Redakcji „Muzyka Wojskowego", Grudziądz.

Rutynowany kornecista, umiejący dobrze transponować może być przyjętym zaraz jako zawodowy podoficer. Zgłoszenia kierować: Jan Maleczek, ppor. kapelmistrz 41 pp. Zdrojowisko Druskieniki.

Na etat podoficera zawodowego potrzebny do **orkiestry 82 pp.** w Brześciu n./Bugiem **1 basista „B"**, który może być przyjęty w stopniu plutonowego. U reflektantów pożądana jest znajomość gry na kontrabasie. Zgłoszenia do kapelm. orkiestry 82 pp. mjr. Zygmuntowicza w Brześciu n/Bugiem

Czasopisma muzyczne

„Hosanna" — treść numeru 6—7: N. Ks. Arcybiskup Mańkowski — Rozważania na tle Plusowego „Motu Proprio" o muzyce kościelnej. Ks. J. Matulewicz — Kyrie elcison. Prof. Dr. Adolf Chybiński — Inwentarz instrumentów kapeli katedralnej krakowskiej z r. 1727. Ks. W. Orzech — Śpiew kościelny młodzieży szkolnej. Ks. Dr. Stef. Świetlicki — Nasz stosunek do śpiewu i muzyki kościelnej. Ks. W. Orzech — U ognisk muzyki kościelnej zagranicą. Ankieta „Hosanny". Roch Stańczak — Jak powinno się odbywać poświęcenie organów. Ks. Jan Kanty Zaremba — Chór śpiewaków a tekst liturgiczny. W sprawie organistów. Kronika muzyczna. Z listów do redakcji. Nadesłane do redakcji. Odpowiedzi redakcji. — Dodatek nutowy: J. Orzech — „AVE VERUM CORPUS" na chór mieszany a capella lub na 1 głos z organami.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).